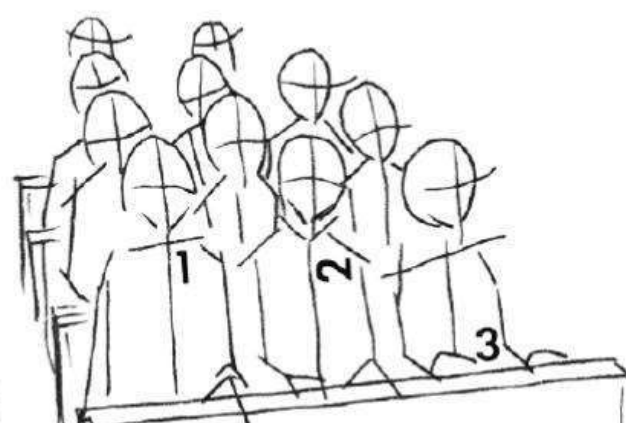


3

aParte XXI

**A UNIVERSIDADE E O TEATRO DE
PESQUISA NOS ANOS DE 2000**
ELIZABETH AZEVEDO



T.K.

1. Dos termos envolvidos.

Há dois termos envolvidos nesta equação. Começaremos pelo *teatro experimental*:

Não se pode ignorar que em toda a história das artes a experimentação sempre esteve presente, em maior ou menor grau. Segundo Hegel, o grande artista é aquele que tensiona os códigos estabelecidos de sua arte, as práticas consagradas, aquele que conhece seu material de trabalho (que nunca é um material sólido e *infissurável*), sabe lidar com a resistência que este lhe opõe e vencê-la ao experimentar novas soluções. O tensionamento extremo pode levar inclusive à ruptura total e irremediável. Poderíamos, portanto, falar de experimentalismo desde sempre. O experimentalismo está ligado à curiosidade, à busca, à revolta. No teatro, muitas das formas assumidas por esta arte podem ser consideradas experimentais ao longo dos séculos.

Pensando, todavia, em termos prevalentemente históricos, o termo *teatro experimental* tem sido empregado, sobretudo no século XX, para designar o teatro produzido desde as vanguardas do início desse século, ou mesmo pouco antes disso, a partir do *Théâtre-Libre*, de Lugné-Poë. Desde então, o grande diferencial relativo às inovações ou transformações anteriores estava no fato de que não só se visava uma

mudança na dramaturgia, mas, sobretudo, na encenação. O projeto geral era passar a sobrepor o teatro ao drama. Mas ainda assim havia a crítica de que a experimentação limitava-se aos aspectos materiais da cena e não incidia diretamente sobre a relação fundante do teatro – a saber, a relação palco/plateia – e tampouco sobre a questão da recepção, pela qual o espectador diante do espetáculo contribui para a ordenação do seu sentido.

O atualmente tão mal-visto teatro *burguês* pretendeu ser, e foi, um teatro de oposição, revolucionário. No entanto, o termo, como aplicado por Brecht, passou a designar, por oposição ao teatro engajado, o teatro de consumo fácil, voltado ao sucesso garantido de bilheteria, ligado geralmente à reprodução da ideologia dominante, possivelmente dispondo de mais recursos, e que acabou por fixar-se como algo essencialmente negativo. Porém, se pensarmos ainda em termos políticos, veremos que também a esquerda nem sempre sustentou a experimentação. Basta lembrar como exemplos as trajetórias do grande dramaturgo Maiakóvski ou do diretor Meyerhold, perseguidos pelo regime soviético.

Para caracterizar o *teatro experimental*, seria sempre necessário fazer apelo às definições supostamente bem traçadas entre direita e esquerda? Aparentemente não, se o conceito de “político” for mais amplo. A liberdade, ou a busca da liberdade, implícita na pesquisa estética já é, em si, uma afirmação de princípios políticos e sociais – abrir espaço para o novo, para o diferente, para o dissonante. E isto desde sempre.

De maneira geral, a prática do *teatro experimental*, como explica Patrice Pavis (1999), demanda maior tempo de teorização e ensaios, um processo constante de releitura e reescritura das cenas, textos de apreensão mais complexa – às vezes mesmo impossível dentro dos parâmetros consagrados pela tradição. O *teatro experimental* dá a si o direito à pesquisa, ao erro; assume riscos, enfrenta a incompreensão.

Por outro lado, devemos ainda considerar o segundo termo que compõe o tema desta discussão: a *universidade*.

Herdeira de uma tradição de origem europeia medieval, a instituição universitária só chegou ao Brasil a partir de 1912 (com a fundação da Universidade do Paraná), com a missão de formar quadros profissionais aliando o estudo à pesquisa e à extensão cultural. Não que antes disso não houvesse cursos superiores, mas estes não se integravam na formação de um centro mais amplo de pesquisa e inovação.

Como instituição, seu tempo é o tempo da reflexão, da análise, do olhar crítico, da invenção. Sem querer afastar-se da comunidade em que está integrada, tem, no entanto, ritmo próprio, às vezes mais, às vezes menos próximo do da coletividade. Seria ideal esperar que

tais ritmos não fossem contrários ou excludentes, mas eles tampouco devem ser sempre os mesmos – o que, em geral, ocorre nos regimes de exceção.

Mesmo assim, é possível estabelecer positivamente, na universidade, a relação entre a teoria e a prática cotidiana.

2. *Do encontro de ambos.*

“A Universidade e o Teatro Experimental nos Anos 2000-2010” é um capítulo a mais na história das relações entre cátedra e cena.

Foi necessário esperar até 1966 para que a Universidade de São Paulo, fundada em 1934, acolhesse um curso profissionalizante de artes cênicas, muito embora o teatro, de uma maneira ou de outra, já estivesse presente no ensino de terceiro grau desde o século XIX¹: os autores saídos de seus bancos, os grupos do decênio de 1940, o GUT – Grupo Universitário de Teatro –, com o prof. George Raeders e Décio de Almeida Prado, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, e os grupos amadores de outras unidades.

Um teatro oficial da USP – o TUSP – estava nos planos da Reitoria desde o primeiro regimento universitário. A relação entre a universidade e o teatro, portanto, já vigorava há tempos, ainda que não de maneira sistemática, quando o curso de artes cênicas se instalou como resultado de uma abertura de perspectiva universitária sobre a natureza das ciências e das artes.

Houve então uma primeira integração importante entre o âmbito universitário e o teatro profissional e profissionalizante. Já naquele momento estabeleceu-se uma ligação mais próxima com o panorama profissional da cena paulista. Partindo da experiência vitoriosa da Escola de Arte Dramática (EAD), que havia sido criada por Alfredo Mesquita em 1948 e que tantos nomes importantes tinha lançado nos palcos brasileiros, o então setor de teatro da Escola de Comunicações Culturais foi pensado quase que como uma complementação aos estudos realizados por aquela escola. À EAD, uma instituição educacional de nível médio voltada para a capacitação profissional, se juntaria um curso de nível superior, direcionado fundamentalmente para a teoria (teoria, crítica e dramaturgia) e a formação complementar (cenografia).

Lembremos ainda que o curso de artes cênicas foi instalado em um momento de intensa agitação política no país, ainda com algum espaço para a crítica. Também é bem conhecido o engajamento do teatro na resistência ao governo de exceção instalado desde 1964.

1 Com estudantes do Largo S. Francisco compondo, por exemplo, o primeiro tratado nacional sobre a tragédia, além da produção dramática.

Assim, o setor de teatro da Escola de Comunicações Culturais – hoje Departamento de Artes Cênicas (CAC) – surgiu, de certo modo, como o reconhecimento pela universidade da importância das artes em geral, no seio da comunidade civil, como fórum de discussão e reflexão, o teatro incluído. No entanto, isso não garantia que a relação com todas as vertentes do teatro brasileiro se desse de maneira tranquila.

No setor de teatro, ao recorte puramente teórico dos primeiros anos, vieram somar-se outras disciplinas de caráter prático, muito embora estas já estivessem contempladas na formação da EAD. Começava a haver uma certa duplicação de atividades: foram abertas as disciplinas de direção, em 1970, e de interpretação, em 1972. Procurava-se dessa forma aproximar o curso das práticas efetivas da cena contemporânea em todos os seus aspectos.

Por outro lado, o desejo de tornar o setor de teatro independente fez com que os professores desse período se esforçassem por obter seus títulos de pós-graduação, o que intensificou e consolidou ainda mais o viés teórico do curso. O departamento tornou-se autônomo em 1986, passando a ter maior liberdade na elaboração da grade curricular e organizando pela primeira vez um curso de oito semestres específicos de formação em artes cênicas.

A partir da década de 1990, o departamento passa a oferecer um curso de pós-graduação, formando muitos dos docentes que atuam hoje em diversas instituições de ensino brasileiras. Portanto, a graduação e a pós-graduação do CAC permitiram a irradiação da formação acadêmica na área teatral num período relativamente curto de tempo.

Permanecia, no entanto, por parte dos alunos, a demanda por maior participação no corpo docente de professores-artistas envolvidos com as práticas da cena paulista, buscando-se estreitar o quanto possível os laços entre a formação teórico-prática e a abertura para o espaço do trabalho artístico. Na prática, várias das disciplinas simplesmente não tinham professores fixos (improvisação, interpretação, direção, maquiagem, entre outras). Os alunos tentavam compensar isso de diversas formas, inclusive criando as primeiras experiências extracurriculares de encontros e discussões em grupo.

Uma primeira e mais consequente iniciativa desse gênero foi o grupo Barca de Dionísos (formado em 1985 por William Pereira, Gabriel Villela, Cibele Forjaz, Lúcia Romano, Abílio Tavares e Antonio Araújo). Uma bem-sucedida montagem de *Leonce e Lena* em 1987 deu visibilidade ao grupo. A crítica já destacava nele a pesquisa com a questão específica da espacialidade, “de que andávamos divorciados há bem uns dez anos. Daí o prazer de ver a equação espaço-encenação-público rearticulada de maneira inteligente e criativa” (Alberto Guzik, “Uma Celebração Apaixonada, que Resgata a Pesquisa”, in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 11.12.1987, p. 4, *apud* Souza, 2007).

Outra estratégia da Universidade para aproximar seu curso da prática artística foi a criação, em 1987, da disciplina de projeto teatral, no intuito de “integrar em pesquisa e realização de obra de arte teatral os alunos [...]”, além de “desenvolver e aprofundar a pesquisa, aperfeiçoando a realização teatral” (Paulo L. de Freitas, “Tornar-se Ator: uma Análise do Ensino de Interpretação no Brasil”, *apud* Souza, 2007).

Contudo, por não contar ainda com um local apropriado para a realização de seus espetáculos, o departamento “recebeu” o TUSP como forma de superar esta falta. Entre 1986 e 1990, o Teatro da USP foi administrado pelo Departamento de Artes Cênicas, nem sempre com os efeitos esperados. Melhores resultados foram conseguidos a partir do momento em que o TUSP passou para a esfera da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e começou a organizar os Festivais de Teatro (1991-1996), não só por integrar diversas e dispersas unidades da Universidade, mas também por ter aproximado o teatro feito pelos alunos (de fora do curso de cênicas) da USP dos profissionais da cena paulistana, através de oficinas, palestras e encontros.

O final da década de 1990 trouxe nova guinada em direção à maior ênfase nas disciplinas práticas dentro do CAC. Em primeiro lugar, talvez por um motivo até natural: com a aposentadoria dos antigos mestres, houve a necessidade de contratação de novos professores e estes eram, em sua maioria, já formados em teatro, em muitos casos na própria escola, e oriundos da cena artística, ao contrário dos mais velhos, que tinham formações em outras áreas das ciências humanas (direito e letras, principalmente). A redefinição do caráter pedagógico do departamento começou então a transparecer nas produções e pesquisas dos alunos.

A chegada de novos docentes, a grande maioria oriunda dos grupos teatrais mais expressivos da cena paulista e brasileira – Antonio Araújo, Cibele Forjaz, Sérgio de Carvalho, Beth Lopes e Maria Thaís, para citar alguns – fez com que “uma parte significativa da produção do Departamento tivesse origem em processos colaborativos. [...]” (Luz, 2007).

No começo dos anos de 2000, certas disciplinas teóricas foram eliminadas, ou tornadas optativas, ou requisitadas de outros departamentos. Algumas disciplinas práticas tornaram-se obrigatórias para esta ou aquela habilitação e outras tantas tiveram sua carga ampliada. Passou-se então a buscar a formação do chamado *artista-pesquisador-pedagogo*.

Assim, o exemplo da formação de grupos trabalhando em colaboração para a elaboração de espetáculos tem sido a prática dos muitos alunos do departamento. Tal prática é facilitada pela disponibilização de um aparato técnico e logístico suficiente às produções (ainda que não ideal – espaço, iluminação, cenotécnica, figurino etc.) que costuma

ser bastante difícil de conseguir por novos grupos que se formam. O acompanhamento de professores experientes e disponíveis para orientação é outro fator de disseminação do formato. O apoio mútuo de colegas que se unem ao deixar a universidade e empenham-se em continuar o trabalho de pesquisa conjunta é uma perspectiva que facilita a transição da vida escolar para a vida profissional.

Apenas para lembrar alguns dos grupos envolvidos com a pesquisa cênica (de diversos formatos) surgidos a *partir de*, ou *contando com* alunos e/ou professores de universidades, desde os anos de 1990 e que atuam ou atuaram entre 2000 e 2010, podemos citar o Grupo Lume, Razões Inversas, Teatro de Câmara, Satyros, Teatro da Vertigem, Grupo XIX de Teatro, Cia.Livre, Cia. São Jorge de Variedades, Companhia do Latão, Tablado de Arruar, Companhia Balangan, Grupo das Dores de Teatro, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Os Fofos Encenam, Companhia Bendita Trupe, Núcleo Hana.

Outros mais novos, novíssimos, alguns contando com alunos ainda nem diplomados – uma tendência que se afirma na escola –, tendo-se como exemplos: Trupe de Choque, Forte Casa Teatro, Teatro Lá em Casa, Cia Temporária de Investigação Cênica. Mas seria impossível citar todos, já que a Cooperativa Paulista de Teatro registrou em 2009 mais de novecentos grupos cooperados (eram setecentos em 2006).

Nas mesmas condições, poderíamos ainda pensar em espetáculos independentes que elegeram a pesquisa de linguagem cênica como polo central de sua prática – *Aldeotas* e *O Porco* – e nos trabalhos de novos dramaturgos como Bosco Brasil e Newton Moreno, dentre outros.

Como bem definiu o professor e crítico Luiz Fernando Ramos (lembrando aqui a relação possível de ser pensada também entre universidade e crítica teatral):

[...] a tendência dominante dos espetáculos contemporâneos experimentais tem sido a do processo colaborativo, estabelecendo relações diferenciadas em relação ao texto (desde a criação autônoma a partir das improvisações do grupo, passando por espetáculos calcados em dramaturgia autônoma, mas sempre posta em xeque, ao lado da permanência das questões trazidas pelo teatro épico, chegando até os espetáculos na linhagem do antidramático, [...] ao lado da vontade de continuar contando histórias, a dificuldade de fazê-lo com as formas convencionais. É dessa tensão que advém a estranheza detectada [nos espetáculos experimentais]” (Ramos, 2010).

Em comparação ao processo de criação coletiva (dos anos de 1970, sobretudo), uma diferença que poderia ser apontada, entre outras, é que o sistema colaborativo dos grupos atuais permite uma maior *permeabilidade de projetos*. Ou seja, muito embora haja um núcleo duro constitutivo de cada grupo, os elementos que o compõem podem variar de espetáculo para espetáculo (na perspectiva de incorporação

de profissionais que trabalhem com técnicas ou práticas diferenciadas). Mais do que isso, os próprios elementos centrais do grupo não se comprometem em *regime de dedicação exclusiva* com o conjunto. Então temos autores que, apesar de terem seus próprios grupos, cooperam com espetáculos específicos de outros artistas, que, por sua vez, estão também ligados a algum grupo. Em projetos extragrupo, o processo colaborativo pode ou não se manter diante de espetáculos mais ou menos integrados no chamado mercado cultural.

De todo modo, o experimentalismo tem tido como tendências gerais nestes anos recentes um certo ar – para não dizer charme – marginal. Digo *certo*, porque, em São Paulo sobretudo, por conta da própria força que esse tipo de teatro conseguiu arregimentar, foi possível criar um aporte eficiente, ainda que talvez insuficiente, através do Programa de Fomento, para a pesquisa cênica – também aqui seria possível detectar a presença de elementos ligados à Universidade –, além de também vir conseguindo apoio de empresas governamentais.

O espaço cênico é outro ponto que vem sendo posto em xeque pelo experimentalismo. Desnecessário enumerar aqui os diversos projetos que se apropriaram de espaços públicos ou privados, reconfigurando-os completamente através da arte. Gostaria, no entanto, de mencionar a importância que o espaço próprio tem para o grupo. Um lugar de encontro e pesquisa é essencial para esse tipo de teatro. Essa busca por um *lugar seu* tem levado os grupos a serem agentes da transformação das relações culturais da urbe. A Praça Roosevelt e o Bixiga são apenas os exemplos mais conhecidos.

Espaços públicos, privados ou próprios – seja como for, a relação entre público e espetáculo começa a se alterar, a partir da própria conformação física dos espaços destinados a atores e espectadores. Espectadores divididos em grupos, grupos que dividem sua atenção entre cenas simultâneas, espaços inusitados



que desestabilizam as relações tradicionais entre palco e plateia, estas são situações recorrentes desse novo teatro. Isso sem mencionar, além do espaço, a questão do tempo – espetáculos que duram muitas horas, ou mesmos vários dias, com partes mais ou menos integradas. Enfim, procura-se quebrar a expectativa da tradição constituída.

E quem o público encontra nestes espetáculos? Um grupo de atores que têm na expressividade do corpo, na presença, na resignificação dos elementos teatrais (cênicos e dramáticos) um de seus princípios fundamentais.

Enfim, como diz Patrice Pavis, talvez com um pouco de exagero: “Hoje, o teatro [...] sabe muito bem que deve ser experimental ou não ser teatro”.

Todas estas questões têm estado presentes nas práticas dos alunos das universidades em função do contato com seus professores oriundos e líderes desses importantes grupos. Isto tem se refletido, por exemplo, num processo de *readequação* curricular que teve seu mais recente episódio quando, na última reestruturação no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, declara-se:

Dedicado à formação do artista-pedagogo-pesquisador, o Departamento de Artes Cênicas, atua em consonância com a cena teatral contemporânea, em que as especialidades não são definidas com demasiada autonomia, buscando-se a inter-relação entre as diferentes linguagens artísticas e estimulando-se a multidisciplinaridade em cada uma das poéticas particulares.

Embora seja um avanço em direção à formação mais maleável, ainda se mantêm as chamadas habilitações (que formam teóricos, intérpretes, diretores e cenógrafos, especificamente). Isto é ainda desejável?

Para terminar, gostaria de mencionar três aspectos da relação entre universidade e teatro experimental nos últimos anos e uma questão:

1. A reflexão teórica que tem sido feita na Universidade a partir da prática cênica contemporânea têm crescido, seja através de artigos e dossiês (na revista *Sala Preta*, por exemplo), seja nas defesas de mestrados e teses que têm por objeto práticas teatrais atualíssimas.

2. Por parte dos próprios grupos, tem havido preocupação inédita em registrar seus processos de trabalho, as discussões pertinentes a cada espetáculo, a reflexão sobre teorias e práticas. Isto tem sido feito por meio de publicações (revistas e livros – como é o caso da Cia. Livre agora²). Tivemos, ou temos, os *Cadernos do Folias* (também um livro), a revista *Vintém* (e livros) da Cia. do Latão, um livro sobre a Cia. dos Atores, outros do Grupo Galpão, do Grupo XIX, do Verti-

2 Referência ao projeto de ocupação do TUSP pela Cia. Livre, ocorrido entre agosto e setembro de 2010, durante o qual realizou-se a palestra que deu origem a este artigo (N. do E.)

gem. Esta prática, parece-me, deve ser creditada ao tipo de formação dos elementos dos grupos. Além disso, nestas publicações encontram-se nomes de professores das mais conceituadas universidades, não só contribuindo como ensaístas, mas também compondo seus conselhos editoriais.

3. A presença e espaço que o TUSP tem proporcionado aos espetáculos experimentais, leituras, encontros etc. Situado no centro da cidade, é um local privilegiado para, como outras iniciativas teatrais, funcionar como ponto de encontro e cidadania.

Deixo, por fim uma questão em aberto; trata-se de apontar para o perigo de se tentar atrelar em demasia as práticas dos departamentos de teatro às variações, sempre mais dinâmicas e efêmeras, das circunstâncias do teatro profissional, experimental ou não.

Dos alunos, deve ser exigida, além de suas experiências práticas, uma contrapartida teórica explicitada – algo desnecessário nas práticas profissionais.

O tempo da universidade é um e o do campo de atuação cultural é outro. Isto não é bom ou ruim em si e deveria ser sempre levado em conta.

Referências Bibliográficas

- BOITO, Sofia. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1966 e 1986*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- GUINSBURG, JACÓ, FARIA, João Roberto, LIMA, Mariângela Alves (org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- LUZ, Thiago. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1995 e 2005*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- RAMOS, Luiz Fernando. “Teatro brasileiro Foge da Tradição”. *Folha de São Paulo*, 29/03/2010, Ilustrada, p. E3.
- SOUZA, Luiz Paulo Pimentel. *CAC em Cena: a Produção Artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os Anos de 1986 e 1995*. São Paulo, iniciação científica, mimeografado, 2007.
- TAVARES, Abílio. *A USP e seu Teatro: Um Olhar Retrospectivo e Prospectivo*. São Paulo, dissertação de mestrado (ECA/USP), 2008.